# 「ガロ」・第一期

──「ガロの時代をひらく」

上野昂志

『ガロ』が創刊されたのは、一九六四年の七月二十四日である。創刊号（九月号）は、一三〇ページで一三〇円。内容は、白土三平の「ざしきわらし」、「赤い竹」、「陽忍」、「くぐつ」など四つの短編と、水木しげるの「不老不死の術」、それに諏訪栄（小島剛夕）の「海原の剣」の第一回で、あとは内山賢治の「動物百話」という読物と季春子の「も吉」という童話である。また、前後の表紙裏には、佐藤忠男と影丸というペンネームの筆者による短い白土三平論が載っていた。

白土三平の新しい作品を載せるために作った雑誌の創刊号で、肝腎の白土の作品がいずれも旧作ばかりというのは、考えてみればかなりいい加減である。いまだったら、よほど小さな出版社でもまずやらないことだろう。しかし、そういう拙速をあえてやってしまうところに、当時の長井勝一のあせりがよく現われているし、また、貸本業界から出てきて初めて雑誌を出した青林堂という出版社の性格がよく出ているといえよう。長井のあせりは、彼の病気とそのなかでの一種の回心？　に関わっているが、くわしいことは『「ガロ」編集長』（筑摩書房）に書かれているので、そちらを参照されたい。ここで注意を促しておきたいのは、青林堂の性格についてである。

青林堂は、六二年に発足したが、初めは『サスケ』や『忍法秘話』や『テレビ小僧』、『おそ松くん』などを貸本向けの単行本として出す出版社だった。雑誌刊行のプランはそのころすでに長井の頭にあったろうが、会社のありようは、彼がそれまでにやってきた日本漫画社や三洋社の延長上にあったのだ。そしてそのことは、『ガロ』を出すようになっても、いわば貸本業界の匂いのようにして、この新しい雑誌につきまとっていたのである。わたしが、創刊号としてはかなりいい加減な作りといったのは、そのことを指している。それは、いってみれば貸本の世界のいい加減さなのだ。ただし、それはたんに悪い意味だけではない。いい加減さは、また、商品としての律気さに収まらないルーズさ、そして自由さを、この新しい雑誌に与えていたからである。のちになって、『ガロ』は一般商業誌とは違う自由な、同人誌的雰囲気があるとよくいわれたが、それも、このいい加減さと無縁ではない。

ともあれ、そんなふうに大急ぎで走り出した『ガロ』に、白土三平の新作「カムイ伝」第一回が載るのは、四号目（十二月号）である。一回の分量は百枚。以後、連載は八年間にわたるのだが、毎回の分量は後半になって少し減るものの、それまではこの百枚ペースを維持していくのである。これは単純に量の問題でいっても凄い。だが、もちろん、それは量だけのことではない。本書に収められた「ざしきわらし」を見てもわかるように、白土三平という作家は短編も大変うまい人だが、やはり長編で本当の力量を発揮する作家だということは、「カムイ伝」の第一回だけを読んでも明らかであろう。

まず山や谷で動物たちが餌をとっている自然の描写から始まって、収穫に忙しい村の様子、そしてそれと対照的に領主が犬追物をして遊んでいる城中、さらに一転して非人村、というように進んでいく場面の転換はきわめてスピーディで、しかもその転換のなかで、江戸時代の階級構成や相互の利害や力の関係を明らかにしてゆくところは、さすがに白土三平である。それと、「カムイ伝」は、あとになると正助だけを追っかけていってダイナミックな展開も乏しくなり、それに応じて世界も狭くなるが、にもかかわらず、初めの頃を読み返してみると、「忍者武芸帳・影丸伝」よりもはるかに複雑で立体的な世界把握をしていたことがわかる。その点で、明らかに作者は前進していたのだ。むろん、そのことが逆に作者を縛ることになった面もあろうが、それはやむを得ない。

とにかく白土三平は、この「カムイ伝」にこの時期の力量のすべてをかけて頑張ったのである。そしてそれが『ガロ』の原動力になったのだ。

さて、「カムイ伝」が始まってようやく『ガロ』は、長井などが初めに予定していたかたちになったわけだが、この頃、『ガロ』を支えたもう一方の柱は、水木しげるの短編群である。水木は、創刊号から六七年にかけて、ほとんど毎号欠かさず力のこもった作品を発表し、それ以外にも「漫画の描き方」や「ロータリー」などのエッセイや、「イソップ式漫画講座」といった作品を描いていた。それらは、ときに世相や政治に対するあまりにも直接的な諷刺に流れる場合もあったが、その底には、生活の地平に浮き沈みする庶民の夢の屈折した姿が、ユーモアと哀しみのなかでとらえられていたのである。そこでは、誰もが、はかない夢の梯子を登ろうとしては必ず落ちてしまう。本書に収められた「ネコ忍」は、その頃の水木しげるの傑作の一つである。

初期の『ガロ』では、このほかに諏訪栄（小島剛夕）と楠勝平が描いていた。しかし、小島剛夕は「カムイ伝」の絵を描くようになってからは『ガロ』に描くことはなくなり、われわれが親しくその作品に接するようになるのは、「劇画ブーム」を迎えるようになってからの、ほかの雑誌においてである。その頃の作品にくらべると「海原の剣」は、物語も、コマの展開も拙いが、それだけに小島剛夕のロマンチシズムが率直に出ている。

一方の楠勝平も、六四年の十月号から「仙丸」という忍者ものを連載していたが、その最終回（六五年六月号）に「しっぱいしました。長編のむずかしさを痛切に感じました」と書いたように、まだ本領を発揮していない。彼がようやく自分の世界を探りあてたと思われるのは、しばらくの沈黙のあとに、「名刀」（六六年十月号）を描いて以後のことである。それも、三作目の「おせん」になると、江戸庶民の暮しに材をとったその物語世界も、絵やコマ割りも、ほぼ完全に白土三平の影響を脱して、彼独自のものになる。そして以後は、病気が彼の体を犯かしていくのと競争するかのようにして、しかもまったく病気を感じさせない力強さで、優れた作品を次々と描いていくのである。死の直前に描かれた「彩雪に舞う」（七三年三月号）は、そのような楠勝平の頂点を示す作品であるとともに、「カムイ伝」以後大きく変貌しつつあった劇画の最後の光芒を示す作品だったといえよう。

ところで、『ガロ』は、白土三平や水木しげる、それにのちに触れるつげ義春や永島慎二といった貸本時代からの作家が自分のやりたい仕事をやる場であったと同時に、さまざまの傾向の新人たちが、自分を伸ばしていく場でもあった。そのなかでもっとも早い時期に登場したのが藤沢光男とおがわあきらであるが、六五年六月号で白土三平が「マンガを描こう」と呼びかけると、それに応じて百二五篇の作品が集まり、そのなかから星川てっぷ、渡二十四、つりたくにこなどがデビューした。藤沢の作品には杉浦茂の影響が濃厚であり、おがわの作品には劇画を勉強してきたといった匂いが強いが、星川たちの作品にはほとんどそういうものが感じられなかった。手探りで描きたい世界を作り出そうといった趣きがある。なかでも渡二十四の作品がもっとも水準が高かったが、マンガを描くことに対する執着は、つりたくにこがもっとも強かったのだろう。従来の少女マンガの枠には収まらず、SFやナンセンスものに向かっていったところに、つりたは、のちの新しいマンガの傾向を先取りしていたといえるかもしれない。

またマンガではないが、「カムイ伝」がスタートした翌月から、佐々木守の「日本忍法伝」の連載が始まった。これは、聖徳太子が忍者を

使って権力を握ろうとするところから始まる古代史の読みかえといっていい物語で、小説というにはやや叙述が荒っぽいが、八切止夫や、のちの半村良につながる作品といっていいだろう。こういう読物が載るところが、いかにも『ガロ』らしいのだ。いや、『ガロ』らしいといえば、一種の社会時評のコラムである「目安箱」も同様であろう。長井や白土が、世のなかの動きに対してひとこと文句をつけるページを作ろうとして始まった「目安箱」こそ、ふつうのマンガ雑誌にはないものだからだ。これは、初めのうちは白土を初めとする赤目プロの人たちが書いていて、六六年の四月号からわたしがひきついだ。わたしは、そこに書くことでいつの間にか物書きになってしまったが、マンガとは直接関わりはないのに、『ガロ』がわたしの文章に及ぼした影響は大きかった。

話をマンガにもどそう。

先にあげた新人たちが登場したのに前後して、つげ義春が『ガロ』に描き始めるのだ。最初が「噂の武士」（六五年八月号）で、以後、だいたい一ケ月おきぐらいのペースで作品を発表していくようになる。六六年のなかばからは、ややその間があくが、六七年に入ると「通夜」、「山椒魚」、「李さん一家」、「峠の犬」、「海辺の叙景」、「紅い花」と一気に傑作を描き続ける。実際この頃は、今月はつげ義春がどんな作品を描いているのだろうというのが、『ガロ』のページを開くときの楽しみだった。

しかし、それ以前においても、つげの作品は、たとえば、物語を構成する人間や自然の矛盾に満ちた関係の相克が劇を構成する白土三平とも違い、また、欲望の実現と喪失が絶えず逆転しあうところに劇が生み出される水木しげるとも違った劇を作ってきていたのである。それをなんといえばいいか、あえて一般化すれば、人と人の関係のずれが一瞬の隙間をあけるところに、負の劇性ともいうべきものを構成してきたのである。六七年の一連の傑作は、そこに、語りを持続させる強力なナレーターを生み出し得たところで出てきているのだ。

つげ義春が着実に作品を発表していった六六年になると、『ガロ』もようやく売れ出すが、またこの頃には、次々と新人たちが登場してくるのである。四コマの勝又進がまず先頭で、ついで田代為寛、池上遼一、佐々木マキ、そして林静一、彼らはいずれも六六、七年にデビューする。さらに六八年には日野日出志に仲佳子、六九年になると矢口高雄に淀川さんぽ、といった具合に続くのだ。

新人の登場によって雑誌が活気づくのは当然のことだが、この場合はたんにそれだけでなく、彼らがマンガ表現の枠をひろげていくことによって、『ガロ』そのものが、かつて白土三平が願ったような多様な実験の場になったのである。たとえば勝又の四コマは、むろんそれ自体では伝統的な形式であるが、これが劇画中心の『ガロ』に載ることで、思わぬ異化効果を発揮する。また勝又自身が、そのなかで、従来の四コマにはなかった劇性をとりこんで、独自の短詩形ともいうべき表現を獲得していくのだ。さらに田代為寛のサイレントマンガは、とりあえずは了解ずみの意味のうえを滑っていくのであるが、佐々木マキに至ると、それはいったん個々のイメージに解体され、新たにイメージ相互の葛藤が劇を生み出すように再構成されていく。そこには、アメリカのポップ・アートやビートルズが存分に活用されていたのだ。また、おそらくマンガ史上初めて、紙の白さと墨の黒さをともに色として解放した林静一は、同時に、絵画やマンガが暗黙の前提にした奥行きやものの厚みといったものを、紙の平面性を際立たせることで脅かした。しかも林の場合は、そういう試みをやせた前衛主義に陥いらせないようなしたたかな物語性をもって、劇の構成へと参与させたのである。

これらはいずれも、マンガ表現の可能性を大きくひろげたのだ。しかし、当時の『ガロ』が素晴らしく輝いていたのは、たんにそのためでは

ない。彼らとともに、たとえば池上遼一や楠勝平のように正統的な劇画の手法でみずからの世界を仮構する若手がおり、つげ義春がおり、白土三平や水木しげるがいて、しかも相互がたがいに排除することなく、肯定しあっていたからなのである。そしてそのことをいっそう強調するかのように、貸本時代からのベテランであり、六七年に創刊された『COM』にも描いていた永島慎二が登場したり、すでにキャリアのある滝田ゆうやつげ忠男が精力的に作品を発表したりするようになるのだ。

実際、彼らがいっせいに、それぞれの力作を何くわぬ顔で揃えていた六七、八年の『ガロ』というのは、いま思うと夢のように幸福な時期だったという気がする。それは一人一人のマンガ家が幸福だったというのでは、むろんない。一人一人が、時代のさまざまな養分を吸いとって、それぞれのスタイルを開花させ、そうして妍を競いあうことがそのまま総体としてのマンガを活気づけるという、まるで嘘のような幸福がそこにあったということなのだ。それは、少し角度をかえていえば、あのときはまだ、語るべき物語が、あえてそれを解体してみせるにせよ、またそこから身をずらすにせよ、信じられていたということだろう。いまは、それが決定的に失われているのであり、そのためにマンガ総体の仮構力が貧しくなって、作家が一人一人で悪戦を強いられているのである。それは、しかし、いま始まったことではない。「カムイ伝」の連載が終る一九七一年頃から、すでに明らかになりつつある事態だったのだ。

たとえば、七〇年を境にした一、二年、『ガロ』でもっともよく奮闘していたのはつげ忠男である。彼の作品は、一瞥したところでは正統的な劇画ということになるが、しかし楠勝平がそうであるようには、決して「正統的」ではない。それはすでに危機を孕んで、というよりはむしろ危機を劇の核にすることで作品が描かれているのだ。紙数がないのでこまかい指摘はできないが、それは彼が執着する風景一つをとっても明らかだろう。つげ忠男の描く風景は、通常のマンガにおける意味づけられた絵からはずれているばかりか、物語の文脈からも逸脱して、あやうくそれ自体が一個の作品として自立しようとしているのだ。つまり、物語はその風景に行き当ったところでみずからを超えようとするのである。そして、その危機的動勢が、彼の作品の劇をかたち作るのである。むろん、つげは、そこに物語を仮構しているわけだが、それはもう一歩踏み出せば解体するぎりぎりのところで行われていたのである。そしておそらくそれが、時代の転換を暗示していたはずである。

事態は、別様に白土三平にも現われていたと思われる。七〇年を過ぎたあたりから、「カムイ伝」は苦渋の色を濃くしていくが、それはたんに白土の歴史観が作品を縛っていたからではなく、物語を持続させようとすると否応もなくその世界を狭めていかざるをえないというような状況の力学に、彼もまたとらえられていたからである。物語は崩壊しつつあったのだ。あるいは、どんな物語もたちどころに陳腐で通俗な物語に色褪せつつあったのである。それ故、「カムイ伝」が終るのと相前後して、鈴木翁二や安部慎一といった新人たちの、きわめて日常的な、私小説ふうのマンガが現われたのは、いわば必然的なことだったのである。日常の生活的な地平に狭く限定しなければ、何事も語れなくなっていたからである。またそれを拒否しようとすれば、物語を解体してイラスト化するしかなかったのである。そして実際、それ以後の『ガロ』にはそのような作品が数多く現われ、やがて劇画以後のマンガに新しい局面をひらいてゆくのである。